

Rescatar de la miseria a la Arquitectura de su tiempo y recuperarla para ella el esplendor que tuvo en el pasado: tal fue, como es sabido, una de las más habituales obsesiones de los arquitectos en algunos períodos de la historia. Pero, aunque hubiera parecido que la Arquitectura de nuestro siglo se basaba precisamente en la superación definitiva de dicha obsesión, ahora —casi a las puertas del siglo siguiente— hemos visto ya bien que era, en este aspecto, un tiempo muy semejante a tantos otros.

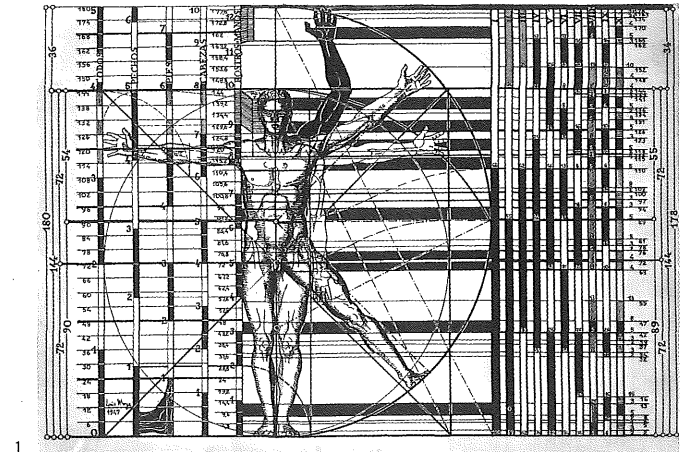
Pero, a mi parecer, nunca como en el siglo XX la historia ha sido más estéril en cuanto instrumento proyectual, al menos tomada en forma directa. La fuerza de nuestro siglo pertenece sobre todo a los innovadores, a los modernos. Compruébese cómo el historicismo del XX nos ha interesado fundamentalmente cuando contaminaba o enriquecía a la modernidad, siendo bien pocos los historicistas *ad lateram* los verdaderamente académicos, que hayan hecho en nuestro siglo una obra de auténtico interés; esto es, fuera de lo convencional.

Si lo miramos en cuanto a los arquitectos cuya altura pueda considerarse internacional, tan sólo algunas figuras aisladas, pero, en cierto modo, gigantescas, como E. Lutyens (de la generación de los maestros modernos), o Luis Moya (de la segunda generación) consiguieron proyectar y construir una obra de suficiente envergadura y que, sin quedar atada a los residuos del eclecticismismo decimonónico, llegase a tener verdadero interés.

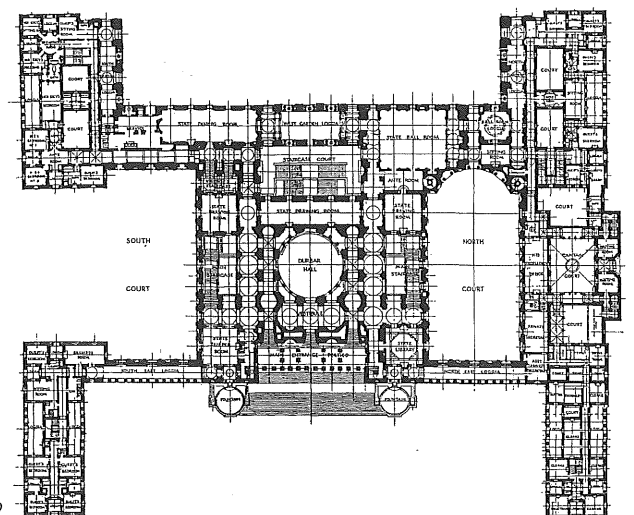
La obra de Moya¹ llega a importantes cimas de atractivo y calidad ya en un trabajo como el de la Iglesia de San Agustín, en Madrid (1945), pero sólo logrará adquirir una significación verdaderamente importante en el momento en que tiene la oportunidad de enfrentarse con grandes conjuntos de programa complejo; esto es, cuando proyecta y construye las Universidades Laborales de Gijón/Zamora.

La importancia, el tamaño y el énfasis arquitectónico de la Laboral de Gijón la han hecho bastante conocida, habiendo pasado «su hermana menor», la Laboral de Zamora, mucho más inadvertida, confundida incluso por su menor énfasis con una más de las obras historicistas de la posguerra española.

Pero lo cierto es que en la Laboral de Zamora, encontramos un caso en que la arquitectura clásica —la arquitectura historicista, si se prefiere— no se utiliza tanto para escribir un encendido manifiesto —para exhibir la inconmensurable grandeza de la verdadera arquitectura—, como en Gijón, o como en la impresionante Nueva Delhi de Sir Edwin Lutyens. En Zamora se resuelve un programa institucional con una cierta moderación formal y hasta se diría que, a pesar de la notoria



1



2

1. Luis Moya. Tabla de Sistema modular. 1947.
2. Edwin Lutyens. Palacio del Virrey. Nueva Delhi.
3. Universidad Laboral de Zamora. Vista aérea.
4. Universidad Laboral de Gijón. Vista aérea.

existencia de los gestos que conducen a la satisfacción del carácter, parece perseguirse un resultado dotado de naturalidad, de equilibrio estable sereno, casi de cosa esperada. Cuando uno se acerca a ella parece distinguir un Convento castellano, de perfiles barrocos, que aparece sin violencia bajo la nítida luz de la Meseta. Nada más lejos de la impresionante presencia del conjunto de Gijón, insólito incluso desde su escenográfica colocación en el paisaje.

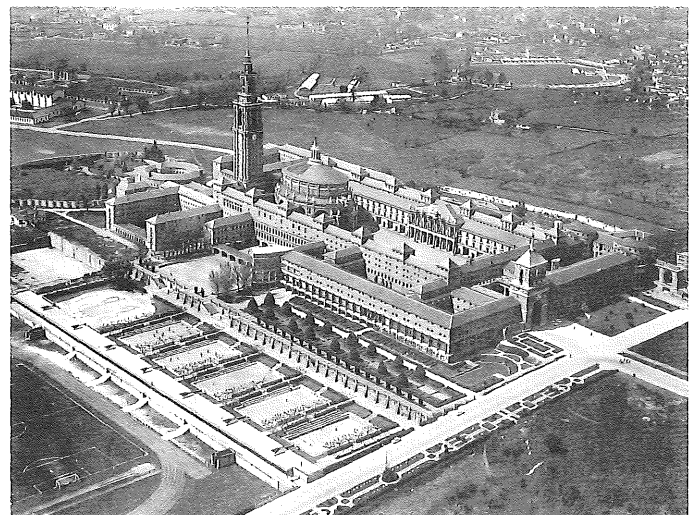
El conjunto de Zamora se nos presenta así como un producto más libre; más independiente tanto de las presiones de todo tipo de políticos y promotores como, incluso, de las obsesiones más exaltadas del propio autor. En Zamora Moya se produce de forma relajada, sin tensiones, dando allí la imagen de lo que, según él, podría ser el **clasicismo español contemporáneo**. Examinaremos en las notas que siguen cómo se produjo en cuanto a sus principios e instrumentos proyectuales.

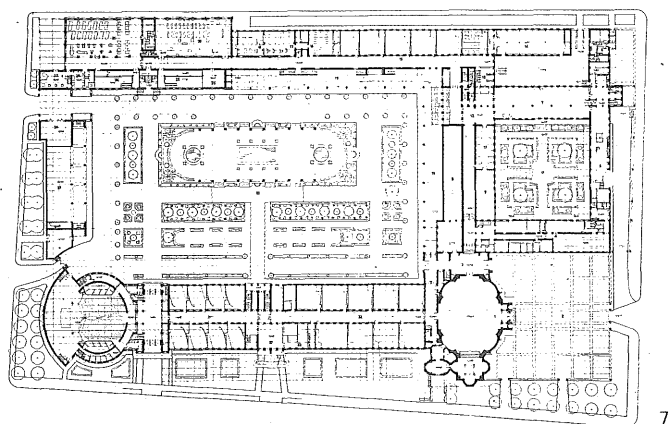
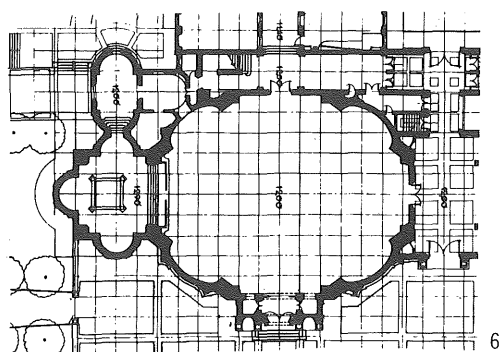
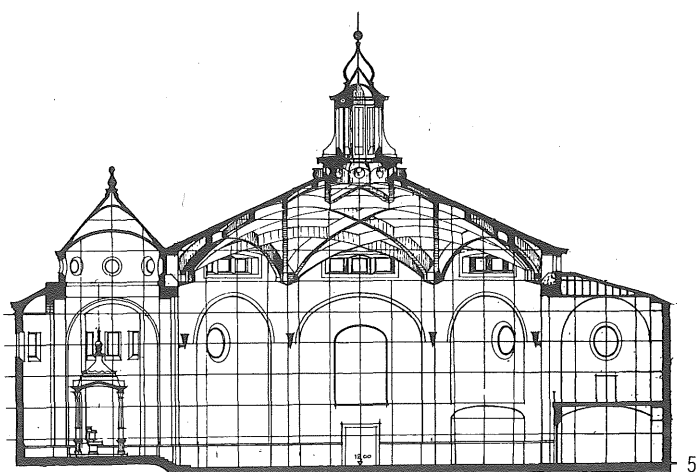
La observación de la planimetría general de la Universidad deja patentes algunas cosas básicas.

Vemos, en primer lugar, que la inserción del conjunto en lo que podría interpretarse como la «manzana» de un ensanche (entonces vacío, en todo caso) se realiza adaptando aquél a la forma de ésta en cuanto es una forma conveniente, pero ignorando las esviadas alineaciones de sus lindes y proponiendo un conjunto ortogonal, cuyas fachadas se conciben al servicio de la imagen del espacio exterior, pero que actúa con sus propias leyes; esto es, como un edificio exento. La adaptación estricta al solâr no hubiera tenido probablemente ningún sentido, pero éste podría haber sido, a pesar de todo, el objetivo de un «tradicionalista», o de un «orgánico». Hay así en la inserción un matiz de voluntad independiente, moderna y no tradicional (en el sentido de la tradición antigua), enlazada en todo caso con la tradición racionalista académica y contemporánea.

Por el contrario, y entrando ya en la composición general del conjunto, podemos seguir percibiendo en él instrumentos racionalistas, pero no académicos: resulta obvio como la composición de la planta rehuye drásticamente cualquier posible cercanía con los proyectos «Beaux-Arts». Como cuestión más notoria, es claro que no existe un jerarquizado sistema de ejes, y que todos los juegos axiales, no ausentes en absoluto del proyecto, son parciales y no aluden necesariamente a simetrías especulares que no sean individuales.

La disposición general atiende a las cuestiones derivadas del programa sometiendo a éste a la identificación y distinción de los elementos singulares y principales —Iglesia, Teatro—, y a la clasificación de los que se repiten y son de usos comunes, dándoles por grupos disposiciones funcionales distintas y convirtiendo el conjunto en una agrupación de elementos o partes a la vez distinguibles e integrados.





Pero la ordenación que a estos elementos se da queda sometida a ideas arquitectónicas de interpretación del «contenido», por un lado, y de naturaleza formal y urbana, por otro.

De una parte, la Universidad Laboral es para Moya una Institución de carácter «sacro», dicho ésto en el sentido de aludir a algo de condición «superior» y de naturaleza espiritualista. Sin ser necesario aclarar mucho esta cuestión, queda patente su efecto en el valor dado a la Capilla como caracterización visual del conjunto y de la articulación que con ella se provoca para la entrada, extraída de la tradición.

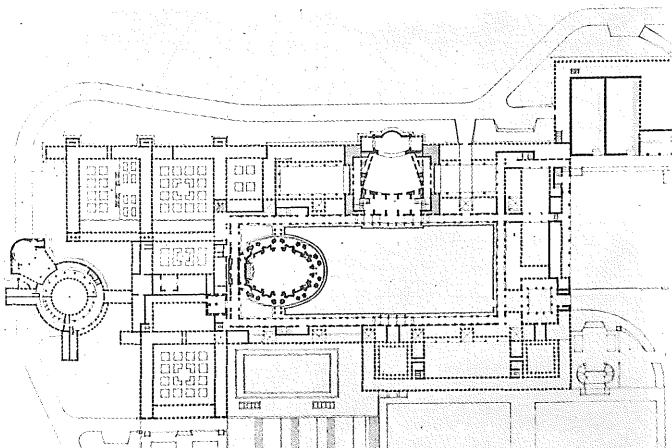
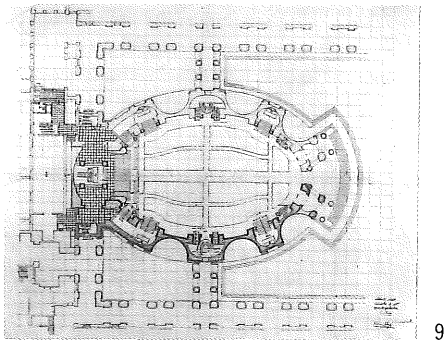
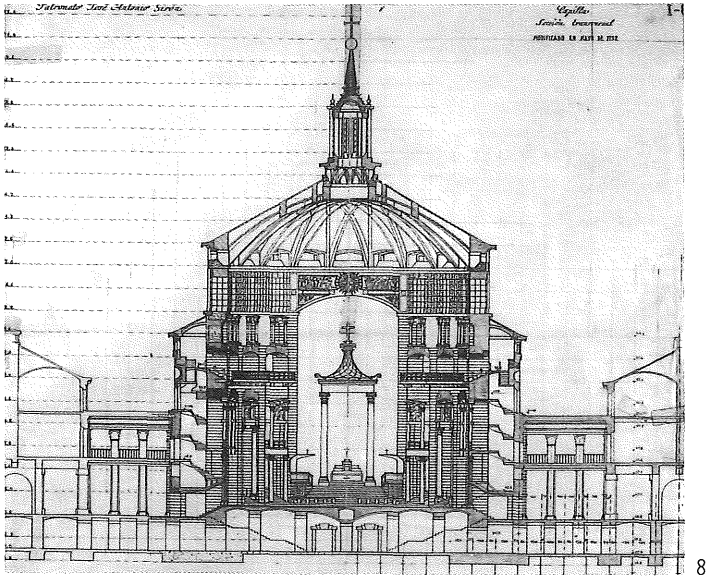
En efecto, el edificio se presenta en su acceso principal formando una plaza de esquina mediante el Templo y un pabellón. Es un gesto tradicional para conseguir dar el necesario relieve urbano a la Iglesia y a su entrada cuando se ocupa una retícula sin plazas o espacios principales: un nuevo espacio urbano es cedido al exterior desde el conjunto, haciéndolo en la esquina como punto estratégico y debiendo resolver por ello la presencia ladeada de la Capilla. Moya parece aceptar de buen grado, o incluso a propósito, esta presencia ladeada, que le obliga —o permite— convertir en principal una fachada lateral. Se trata de un problema muy común de las iglesias urbanas, sobre todo de las conventuales u hospitalarias, y que reservan de este modo la entrada axial para el interior. Moya así lo hace, reflejando el esquema conventual en que se basa.

La disposición de esta plaza, asimétrica y no convencional, le permite exhibir la Iglesia como si se tratara de una forma exenta, liberando al Presbiterio en un ábside y ofreciendo el lado principal de la plaza como una composición dual de mucho interés; la Capilla preside esta composición mediante el pórtico que se superpone a la entrada lateral, en una figura semi-simétrica que tiene a la izquierda el ábside y a la derecha otro pórtico, más retrasado y sencillo, pero más alto, y que corresponde a la entrada del edificio. Ambos pórticos establecen una interesante competencia, tal vez influida, en el pensamiento de Moya, no sólo por la tradición, sino también por los mecanismos neoclásicos de oposición entre formas protagonistas, recurso que no será la última vez que encontremos en esta obra.

La dualidad se establece realizando un pórtico eclesiástico rico y noble, de aire helenístico, notorio por su adelantamiento, posición y significado, y apoyado por la mole eclesial, y un pórtico de ingreso, discreto y atento a su propio carácter, retrasado, pero más alto. Su posición de retraso está contrarrestada además por su situación en la esquina cóncava, atrayendo como punto que invita a entrar.

Es un modo muy interesante de resolver esta importante

5. Universidad Laboral de Zamora. Capilla, sección.
6. Universidad Laboral de Zamora. Capilla, planta.
7. Universidad Laboral de Zamora. Planta general.
8. Universidad Laboral de Gijón. Capilla, sección.
9. Universidad Laboral de Gijón. Capilla, planta.
10. Universidad Laboral de Gijón. Planta general.



fachada afectada por dos puertas singulares, volviendo a recordar con ella las disposiciones conventuales: la Iglesia se sitúa de modo que no tiene portada, pues ofrece el acceso a su frente desde dentro, y en una posición extrema capaz de relacionarse de inmediato con el exterior, con la «ciudad», ofreciéndose a ella.

Otro rasgo estructural de la ordenación del conjunto de Zamora —el más básico, si se quiere— es la disposición en torno a un gran patio o jardín, de gran escala, con un sentido de espacio privado al aire libre, pero desligado de lo que era verdaderamente un patio tradicional, esto es, un elemento «claustral», tema que se reserva únicamente, y tan sólo en parte, para resolver el pabellón de residencia.

El patio jardín no es aquí, pues, nada parecido ni a un claustro ni a una plaza: ni está definido por la presencia de elementos principales y significativos (como en la Laboral de Gijón, donde todo se ordena en torno a una gran plaza), ni se dispone de modo que cumpla las funciones claustrales, como se hacía en los edificios antiguos. El patio es un jardín interior configurado por la presencia de pabellones diversos que lo delimitan: no es preciso circular por él para usar el edificio, e incluso, y como puede verse bien, es un patio abierto desde el punto de vista proyectual, pero se ha cerrado con el pabellón trasero (un simple frontón cubierto) para que su espacio quedara definido por completo. El patio no genera, pues, ni parcialmente, las leyes compositivas del conjunto (esto es, agrupando crujías en torno a él, por ejemplo), sino que está configurado, por el contrario, como un vacío entre pabellones, y como tal se presenta. Así, las hermosas logias dóricas que le dan la imagen en algunas de sus partes no son galerías por las que circular, sino porches, elementos funcionales que mejoran el encuentro entre edificio y jardín.

Es decir, que si en la Universidad Laboral de Gijón —como en El Escorial.— los vacíos son Plazas o Claustros (estando así arquitectónicamente «llenos» tanto en el sentido de que son muy básicos en cuanto a la estructura planimétrica del edificio, como en el de que configuran las principales imágenes, perdiendo las fachadas importancia), en la Universidad Laboral de Zamora, en cambio, el patio es un auténtico vacío, teniendo las fachadas, y singularmente la plaza abierta de la esquina, el máximo valor tanto estructurante como visual.

Así, pues, encontramos mecanismos tradicionales de composición en la articulación principal de la Iglesia y plaza de acceso, y también en la mera existencia del jardín, ya que su voluntad espacial de lugar interior al aire libre tiene claramente esa raíz, aún a pesar de todo lo dicho, y sirviendo así la forma de la manzana. En la disposición general ya hemos

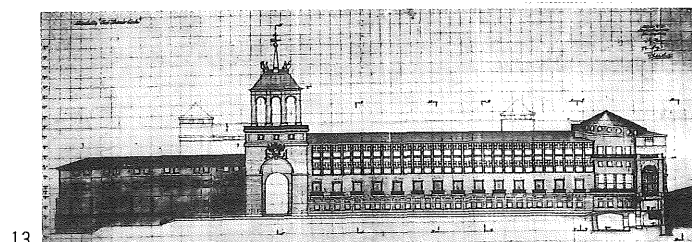
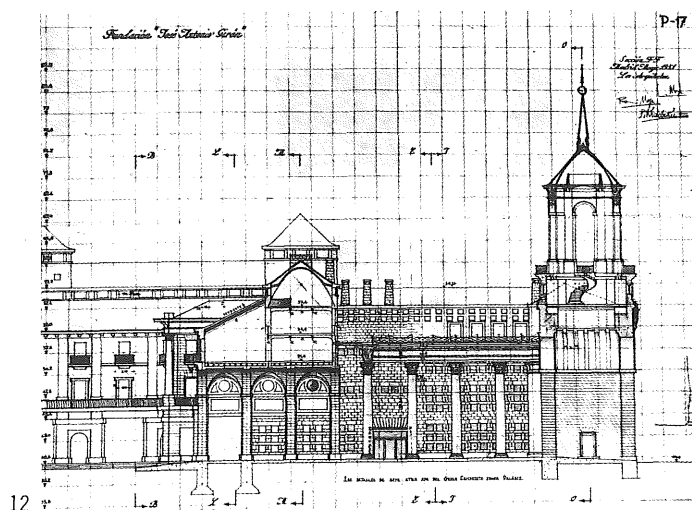
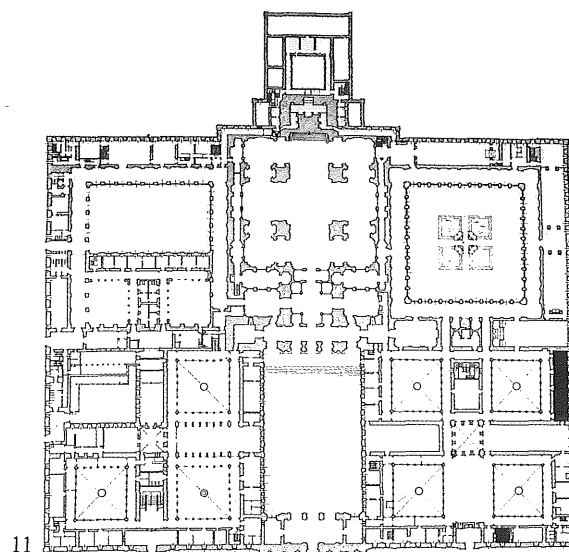
dicho cómo se utilizan los principios modernos de integración de elementos, en este caso yuxtapuestos y articulados según la forma rectangular.

Destaca en la disposición la presencia del pabellón principal de docencia, que tiene la Capilla en un extremo y el Teatro —o Salón de Actos— en el otro. La similar importancia de ambos y su desigual imagen, que concede un protagonismo mayor a la Iglesia, permite dejar de atender a una posible simetría de toda esta fachada, situando su portada central más próxima al Teatro. Este contrasta la mayor altura y el mayor énfasis figurativo del Templo con la dilatación horizontal que le añade la otra portada que, a su vez, le da acceso.

El pabellón propiamente dicho se construyó en forma tradicional, esto es, sobre muros corridos, utilizando esta disposición para explotar las libertades antiguas y modernas en favor de la solución a un programa diversificado. En la planta baja, el pasillo central entre dos muros enlaza ritualmente el Teatro y el Templo, al tiempo que deja lugar para dos crujías al mismo tamaño, en las que se disponen baterías de aulas. Los muros corridos permiten distintas dimensiones de éstas.

Pero en la planta alta uno de los muros intermedios desaparece, de modo que, sin alterar la construcción tradicional —y a imagen de los recursos de la tradición misma— se da lugar a una ancha crujía, propia para las aulas importantes, con otra estrecha, dedicada a Seminarios y despachos. La libertad de disposición que el programa necesita no precisa alterar la construcción mural para cumplirse, batiendo así al «Estilo Internacional» en el mismo terreno que éste había elegido. (Pues es también en este aspecto, y no sólo en la evidencia de lo figurativo, donde descubrimos el carácter «militante», de oposición a la modernidad del modo de proyectar de Moya).

Tan interesante o más resulta también el observar que se prescinde por completo de lo que hubiera podido ser un orden estrictamente académico, con elementos y ritmos abstractos, repetidos y coherentes, reñido en realidad con la diversidad buscada. Tanto arriba como abajo las diferentes crujías se trocean y limitan como conviene, y ni siquiera la posición de la portada, clásica, significa otra cosa que la dotación de ventanas seriadas normales, apareciendo en planta sin jerarquía alguna ni relación con los locales a los que da. Con esta libertad, que lleva a posiciones puntualmente radicales de independencia entre imagen y disposición, se manifiesta una permisividad verdaderamente antigua. Una condición funcional y escenográfica al tiempo, para la que podrían buscarse referencias helenísticas, pero también del manierismo escurialense: la bellísima fachada Sur del monasterio herreriano —la



11. El Escorial. Planta baja.
12. Universidad Laboral de Gijón. Sección del atrio corintio.
13. Universidad Laboral de Gijón. Teatro, fachada.
15. Universidad Laboral de Gijón. Teatro sección.

que le Corbusier llamó acertadamente «rascacielos horizontal» al percibir su inmensidad de cadencia repetida, ajena a todo ritmo— fue acaso la inspiración conceptual de esta fachada en lo que tiene de serie ilimitada, continua, sin concesiones a la proporción.

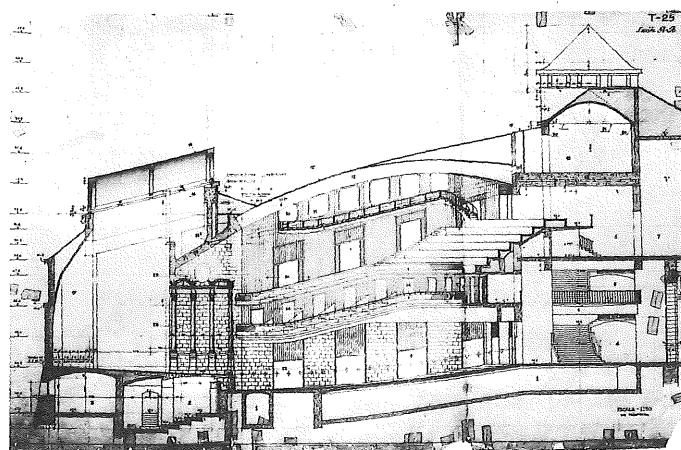
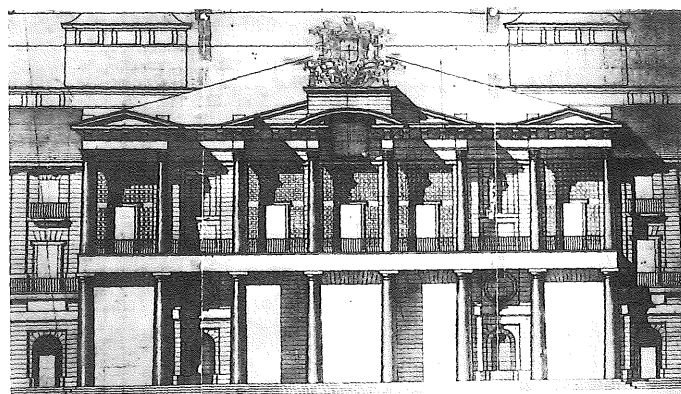
En el resto del edificio es clara igualmente la disposición como conjunto de elementos que atienden a la obligación de conformar el patio central, doblando sus esquinas, y entre los que destaca el pabellón de residencia al constituirse como un edificio claustral cuadrado, dando lugar así a la plaza abierta de entrada.

Los elementos del conjunto se individualizan, pues, atendiendo a su uso y programa, y adquiriendo así una forma propia, diversificada. Responden todos a una concepción funcionalista, incluida la residencia que, además de disponerse según la forma claustral, domina el Coro de la Iglesia, como en un Convento de clausura.

Aunque ninguno de los recursos tradicionales empleados, ni las figuraciones históricas hacen olvidar, al contemplar la planta, la matriz racionalista, moderna, en definitiva, del proyecto. Parece observar uno al mirarla un edificio perteneciente a la cultura racional-académica de la España del final de los veinte y treinta, momento de formación de su autor, que emerge aquí de forma clara.

Pero una vez observada esta disposición general, interesa destacar lo que ya ha ido deslizándose a través de su descripción: la expresividad arquitectónica del edificio se confía a pocos elementos, y es puntual y discontinua casi por completo. La Iglesia y el Teatro son los elementos figurativos principales, aislados por zonas «neutras», y acompañados en el exterior por las también puntuales portadas, siendo la forma de la cubierta la única que, de modo continuo, une la totalidad con un rasgo significativo. En el interior, el elegante pórtico dórico griego que, sin tener en cuenta proporciones ni sintaxis históricas, sostiene las bóvedas rebajadas, caracteriza el jardín de un modo más unitario, aunque tampoco continuo, resolviendo las diferencias de anchos en los pabellones. El patio logra con él una mayor unidad, como si quisiera «soldar», unificar, un espacio que es producto de la agregación, y que obedece así a unas reglas arquitectónicas completamente distintas de las de un claustro tradicional.

Los elementos figurativos principales, casi únicos, representan a las Instituciones y actúan como símbolo de sus contenidos. La Iglesia —la Comunidad sacra— y el Teatro —la Comunidad como comunidad de enseñanza, de formación humana— se ofrecen como dos piezas que se apoyan mutuamente al establecer su tensionada competencia desde la simi-



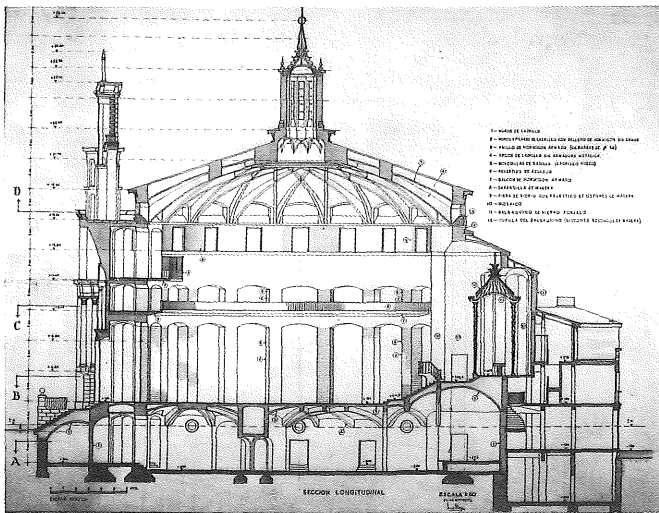
16. San Agustín. Fachada frontal definitiva (1951).
17. San Agustín. Primera idea desechada (1945).
18. San Agustín. Sección longitudinal.
19. San Agustín. Planta.

el espacio central se ensancha, adecuándose al uso y al carácter. Sin dejar de ser un edificio de la misma matriz formal que San Agustín y de intenciones casi gemelas, la orientación se invierte, logrando por este medio y por la adaptación de formas y tamaños cumplir el mismo objetivo: conservar el espacio central como espacio unitario, pero adaptado a la función y al significado de cada caso.

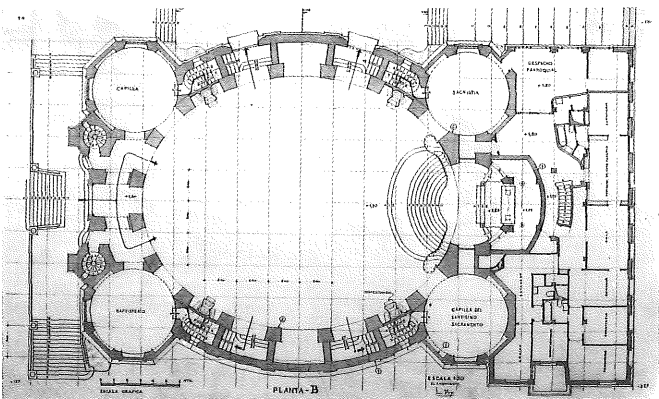
El juego entre las dos elipses, exterior en interior, el tramo elíptico aún más grande que limita el escenario, y la posibilidad de abrir notoriamente el espacio elíptico o invadirlo con voladizos, son los elementos y recursos proyectuales que se utilizan en la concepción de este logrado interior. Esto es, que la fuerza geométrica y neta del recinto es tal que permite que el muro que lo define —el de la elipse interior— desaparezca en una gran superficie para formar la gran boca del escenario o para que el anfiteatro tenga la necesaria profundidad, así como para estar invadido por los palcos, que penetran en el espacio. Las necesidades del recinto utilizan al máximo la capacidad pregnante del espacio para sobrevivir como tal a pesar de no ser continuo por abrirse otros recintos a él, o por quedar en parte invadido por voladizos. Es la existencia de la bóveda la que, finalmente, garantiza la unidad espacial —su supervivencia como espacio neto, unitaria y sustancialmente definido— a pesar de la permisividad que se ha tenido en el tratamiento de la pared mural. La habilidosa utilización de este descubrimiento proyectual parece que viene en Moya de la observación misma del tardo-romano, si bien se utiliza aquí de modo radical, original y, definitivamente, moderno.

En la cúpula, también nervada y de albañilería, se evita de nuevo un trazado tan sofisticado como el de San Agustín (los arcos tangentes a una pequeña elipse central que forma la base de la linterna, que repetirá sin embargo en Gijón y en Torrelavega.) Proponiendo una forma más sencilla, que evita referirse a la geometría de la elipse y que es capaz también de definir un centro. Centro base de una linterna, también presente en ese edificio civil, y no tanto por convención o por recurso figurativo, cuanto por símbolo y necesidad de reforzar precisamente la condición central del espacio, que quiere conservarse como naturaleza arquitectónica del mismo a pesar de las deformaciones a que es sometido.

Así pues, el espacio central ensanchado —o alargado—, cubierto con cúpula nervada y rebajada, y más o menos permisivo en su condición sustancial, neta, pero reforzado siempre en ella y en su centralidad por la cúpula y su linterna, forman así la base común a Teatro e Iglesia. La gran diferencia final entre ellos se acentúa figurativamente por el carácter: en el exterior, a la Iglesia se la dota de una figuratividad



18



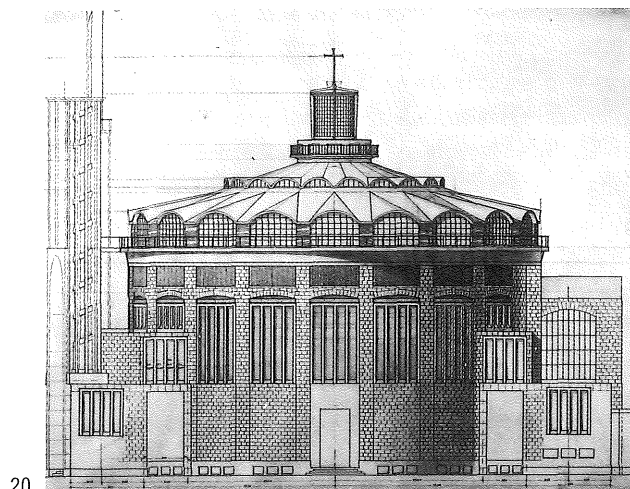
19

barroca; podría decirse sin exageración que su perfil y decoración enlazan bien con las imágenes de los eclesiásticos revestidos, así como el exterior del Teatro, por el contrario, y con una figuratividad muy articulada, pero severa, puede relacionarse más con la austeridad de la toga profesoral o la sencillez del vestido civil.

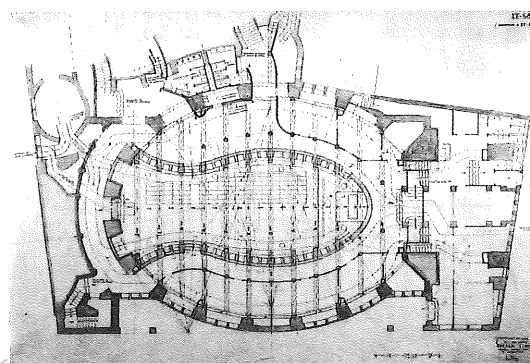
Los interiores son, tanto por su originalidad espacial como por su decoración y color, de gran atractivo, y hay en ellos una libertad y una contribución personal, propia, mucho más acusada que en los exteriores, sobre todo en el de la Iglesia, o en el diseño de las portadas clásicas. Aunque nunca convencional ni banalizado, el historicismo de Moya está muy condicionado en estos exteriores, brillando por su independencia y brillantez en los espacios internos. Pues es como si en éstos, relacionados directamente con la construcción, donde la arquitectura realmente ocurre, quedando las fachadas decoradas con símbolos convencionales. Quizá sea ésta la característica más antigua —más romana, concretamente— de la personalidad de Moya, que puede extenderse además a todo el edificio y, en general, a toda su obra.

Debe añadirse en justicia, sin embargo, que el exterior del Teatro participa menos de la convencionalidad figurativa del lenguaje clásico y barroco del edificio, en primer lugar porque la decoración académica está allí muy restringida y simplificada, pero, sobre todo, porque el Teatro se plantea como el trasdós del espacio elíptico, generado y entendido desde el interior, pudiendo así tanto exhibir el atractivo de su simple volumen como guiarse y conducirse en cuanto cierre del mismo. Presente la idea de túbulo que se originó en San Agustín, el exterior se resuelve con un lenguaje novecentista, no exento de un fuerte aroma ilustrado, tema que Moya practicó bastantes veces con brillantez e independencia, pero que pocas emplea en los elementos protagonistas. La «iglesia civil» que vemos al contemplar el Teatro potencia su forma elíptica decreciente, maciza y seca en su coronación y drásticamente abierta en las «logias», asimismo como réplica a la Iglesia real, destacando las linternas como referencia principal del diálogo.

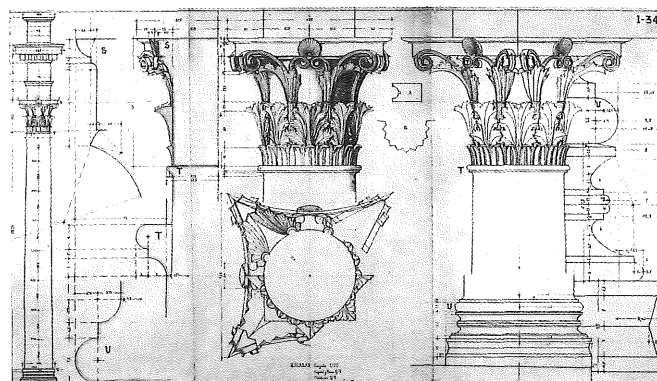
Son asimismo muy destacables, como es sin duda obvio, las arcas que forman las bóvedas rebajadas con las columnas dóricas griegas, —estas últimas con el fuste sin estrías—, que es un hallazgo que Moya utiliza en Gijón mucho más puntualmente, pues aquí sirven de tema principal del jardín. La elegante heterodoxia de este pórtico, de sabor dieciochesco indudable, dan prueba de la condición ecléctica e integradora del historicismo de Moya; de un entendimiento de la arquitectura como arte de manejar elementos discontinuos, atentos a sus problemas específicos, y de ordenarlos mediante leyes



20



21



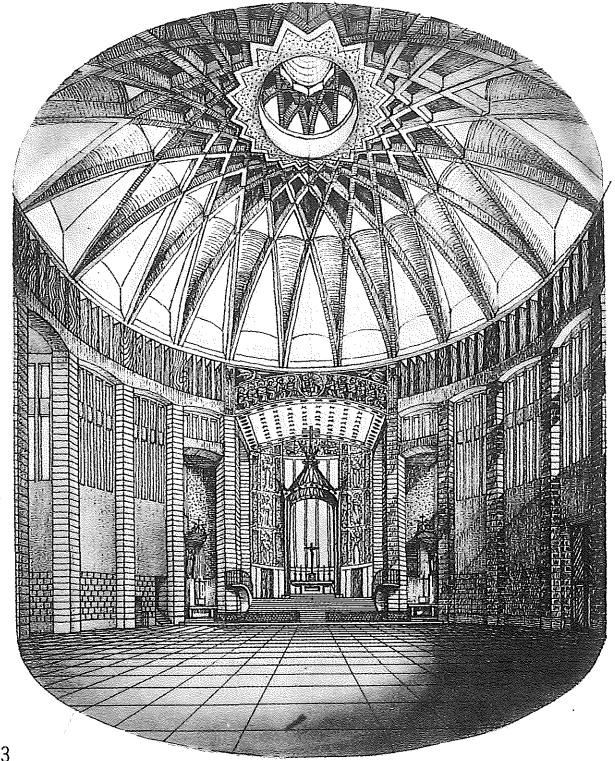
22

20. Iglesia parroquial en Torrelavega (1956-62).
21. Iglesia parroquial en Torrelavega. Planta.
22. Ordenes de la Universidad Laboral de Gijón.
23. Iglesia parroquial en Torrelavega.

integradoras generales, urbanas, y de contenido. Una disciplina fuertemente puritana en su análisis funcional y constructivo, y que, como problema de composición, prefiere seguir los caminos de la tradición clásica y antigua, y sus conceptos concretos y permisivos, que los de la académica. Incluso al precio de incorporar recursos y, sobre todo, objetivos, de la arquitectura moderna.

Satisfacer un programa complejo mediante el diseño de elementos diferenciados, integrarlo como conjunto coherente, pensarlo para construirlo correctamente en forma tradicional, entenderlo como un todo orgánico y jerarquizado dotado de significación y, consecuentemente, de carácter, tanto del conjunto como de las partes; tratarlo como una pieza urbana que cuida su relación con la ciudad, construyéndola con atractivo. Tales algunas de las cuestiones que hemos ido viendo, que explican el historicismo ecléctico de Moya, y que hacen ver su cultura, su erudición histórica, como un instrumento proyectual operativo y racional. Un instrumento para una densa reflexión, a veces poco nítida, pero siempre consciente y nunca banal. Pienso que hoy el edificio, al conservar su atractivo, da prueba de ello.

23



1. V.: A. Capitel: «La arquitectura de Luis Moya Blanco», Ed. C.O.A.M., Madrid 1981.

2. Posteriormente construirá la Capilla de la V.L. de Gijón y la Iglesia Parroquial de Torrelavega. Ibidem.